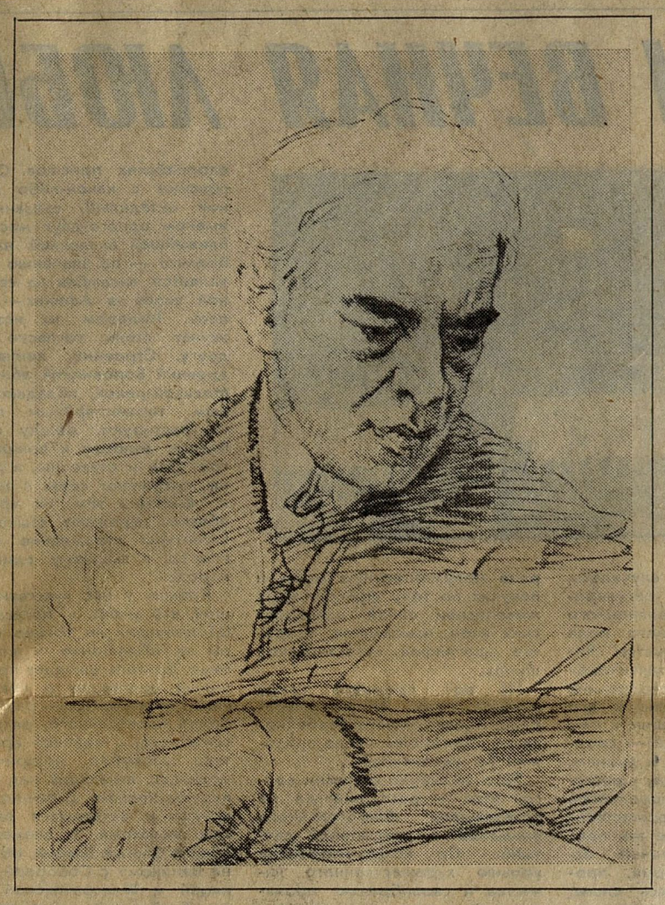
«...НАВЕКИ, ОДНАЖДЫ И НАВСЕГДА»

К 125-летию со дня рождения К. С. Станиславского

Завтра исполняется 125 лет со дня рождения великого реформатора сцены, выдающегося режиссера, педагога, актера К. С. Станиславского. Один из основателей Художественного театра, Станиславский создал целое направление в сценическом искусстве, которое нашло теоретическое отражение в его знаменитой «системе».



ВЕЛИКИХ художников преследуют видения. Каждого — свое. Лев Толстой на всю жизнь запомнил ужас, испытанный им в желтой комнате арзамасской гостиницы, когда с невероятной отчетливостью, кожей, нервами ощутил он бессмыслицу земного бытия, неразрешимый заколдованный круг, из которого никак не может вырваться душа человека, устремленная к богу.

Свой кошмар знал и Станиславский.

Начиная обдумывать «систему», воспаряясь к запредельным проблемам органического творчества артиста, послушного воле природы, вдруг он отчетливо, до последних деталей увидел неминуемую катастрофу, которая поджидает его учение за поворотом истории. Он оставил описание этой катастрофы, подробное и ясное, как судебный протокол. «Одна мысль, что этой книгой могут воспользоваться для того, чтобы сковать и задушить свободное творчество, заставляет меня холодеть и бросать перо. Меня, как кошмар, преследовала картина какого-то класса, где за партами сидят какие-то молодые, еще свободные в творчестве люди. В душе кого-нибудь из них, быть может, теплилось чистое пламя едва зародившегося таланта. Все эти молодые люди держат перед собой такие же книги, как эта, и зубрят отсюда и досюда. А строгий профессор, который отличается от самого пошлого педагога только тем, что у него по-актерски бритое лицо, сидит на кафедре и задает вопросы: «Иванов Владимир, перечислите мне составные элементы духовной природы артиста». Каждое слово этого «Иванова Владимира», который, пыхтя и крякая, начинает излагать «элементы» системы, вонзается в душу ее творца, будто кинжал. Из груди художника вырывается заклинание, преодолевающее пространство и время: «Это ужас, это обман, это убийство таланта. «Караул!» — хочется закричать мне, как это бывает при кошмаре.— Разорвите, сожгите книги, распустите учеников, объясните им, что я сделал преступление, что я уже достаточно наказан за это, но не давайте бездарным педагогам пользоваться моей ошибкой, спасите наше искусство, отнимите у всех педагогов мою книгу и велите всем несчастным молодым артистам забыть все, что они зубрили из моих глупых книг, и учиться так, как раньше».

Видение Иванова Владимира, изучающего и пропагандирующего «систему»,— вечная мука Станиславского, его собственный «арзамасский ужас». Это страх перед неизбывной и неистребимой пошлостью жизни, умеющей приспособить гром и молнию для домашнего употребления. Более чем кто-либо, Станиславский сознавал, что таланту не выучишься из книжки, даже если вызубришь ее наизусть. Более чем кто-либо он понимал, что секреты искусства передаются воздушными путями, от мастера к мастеру, из рук в руки, по закону живой наследственности. Он не решался выпустить книгу в свет, бесконечно откладывал, додумывал, вписывал и переписывал, отбрасывая варианты. Тысячи, десятки тысяч страниц архива. Схемы, толкования, комментарии, рисунки и чертежи. Под карандашом мастера возникает набросок некоего храма, в котором справляет обряд поэтически претворенная правда человеческого духа. А потом храм сменяется иной пластической аналогией: трубы какого-то небывалого мощного органа должны передать существо верно творящей природы артиста. И в храме, и в органе важна соразмерность частей, стройность, гармония, связь с высшими целями и устремленность вверх. Но никак не завершался храм, все чего-то недоставало, какого-то центрального купола, какого-то основного, «несущего» ствола. И вдогонку в типографию несутся новые главы и главки, строятся «приделы» для будущих изданий.

Измученная книга выходит в 1938 году, после смерти Станиславского. И тут же канонизируется. Кошмарный сон, посетивший художника в 1906 году, обретает явь. Иванов Владимир, тысячи Ивановых Владимиров начинают истолковывать наследие на свой вкус и лад. Оппоненты Станиславского исчезают не только из театров, но и из жизни. Нет больше противников и антагонистов, зато несть числа душеприказчикам. С самим же духовным наследием ускоренным темпом, в стиле эпохи, происходит то, что происходило не раз и будет происходить, вероятно, до скончания века. Если художника не уморили голодом, если дожил он до седин и умер в своей постели, то над ним совершают особого рода посмертную казнь. Она происходит в разнообразных и все более изощренных формах. Ересь утверждается как непререкаемая истина. Дезактивируется посмертными тиражами и премиями. Воображаемый храм становится солидной конторой. Конечная цель всех этих операций когда-то была остро пережита и не менее остро передана Блоком в словах о судьбе Вагнера: «Принять, пожрать и переварить («усвоить», «приспособить»)». Это и есть вторая смерть, пострашнее первой — физической.

МЫ «УСВОИЛИ» и «приспособили» Станиславского. «Переварили». На долгие годы изъяли и отделили его от той почвы, на которой возникал «храм» его артистической веры. Духовный смысл жизни Станиславского — от создания Художественно-Общедоступного до сотворения «системы» — миллионами нитей связан с русской художественной культурой рубежа веков. И не только художественной, но и философской, религиозной, социальной. Страна сознавала свои новые возможности, обдумывала прошлое, пыталась решать крупнейшие противоречия, завязанные в тугой узел, такой тугой, что его, по слову поэта, пришлось вскоре не развязывать, а рубить. Жизнь Станиславского прошла в пространстве небывалого времени, вехи которого он сам спрессовал в емкий портрет, начинающий его лучшую и единственную цельную книгу «Моя жизнь в искусстве»: «...От сальной свечи — к электрическому прожектору, от тарантаса — к аэроплану, от парусной — к подводной лодке, от эстафеты — к радиотелеграфу, от кремневого ружья — к пушке Берте и от крепостного права — к большевизму и коммунизму».

Как сошлись эти вехи в судьбе одного человека, как соединились они в истории Художественного театра? Какой цемент удерживал этот театр от разрушения и когда же случилось непоправимое? Как умели побеждать свои предрассудки основоположники МХТ и будет ли когда-нибудь внятно рассказана сорокалетняя история «ненавидящей любви» и великого соперничества, подаривших миру то, что мы называем Художественным театром? Как вступили Станиславский и Немирович-Данченко в эпоху «большевизма и коммунизма», что произошло с Художественным театром в «год великого перелома»? Что испытал Станиславский, когда в феврале 1936 года росчерком пера была прекращена жизнь «так называемого МХАТа второго», его детища, выросшего из любимейшей Первой студий? Как вообще существовали друзья и соратники автора «Чайки» в эпоху массовых репрессий, как развивался в те годы знаменитый театр и что произошло с устоями его искусства? На эти и многие иные вопросы ответов пока нет. Раньше их старались не задавать, а «усвоенному» и «приспособленному» Станиславскому отвечать на подобные вопросы, как говорится, и не пристало. Станиславскому подлинному и настоящему на эти вопросы отвечать необходимо. Чтобы прийти и воскреснуть в новых поколениях. Чтобы стать живым.

ПЕРЕЧИТЫВАЯ Станиславского, укалываешься тысячу раз об острые углы его беспрерывно ищущей и далеко нацеленной мысли. Подобно Менделееву, он попытался создать свою периодическую систему театральных элементов и оставил свободные клетки для тех, кто захочет вслед за ним продолжить разведку глубинных источников органического творчества на сцене. Среди самых разнообразных его забот и тревог самой важной была тревога, связанная с искусством артиста. К этой горящей точке сходятся все нити его «системы», все ее слагаемые и «элементы». Понимая актера до конца, «с головы до ног, от кишок до кожи, от мысли до духа» (это слова его ученика и оппонента Вахтангова), Станиславский уверовал в определенный тип театра и в определенный тип артиста. Понятие «артист» он обычно отделял от понятия «актер» так же, как различал два подхода к сценическому зрелищу. В одном случае сцена — подмостки, на которых актер показывает себя. В другом — арена преображенной жизни, на которой творит артист — «живой аппарат для бессознательного творчества природы». Через творящего артиста в мир транслируется какая-то иная, часто неведомая ему сила. Станиславский исходил из того, что в человеке таятся огромные непознанные ресурсы, связывающие его с волшебницей природой. Открыть к ним сознательные пути он считал высшей целью и оправданием своей жизни в искусстве. Познав несколько раз состояние подлинного вдохновения, которое он назвал «актерским раем», Станиславский возмечтал подарить этот рай каждому. Синюю птицу он хотел востребовать и приспособить к расписанию вечернего спектакля, но она беспрерывно ускользала из рук. Станиславский отчаивался и вновь начинал поиск. На это ушла жизнь.

Чем идеальнее казался ему артист-художник, способный решать высшие духовные задачи, тем острее и беспощаднее обрушивался он на современного актера-ремесленника, кокота, представляльщика (каких только оскорблений он не придумывал для него!). Видя в истинном артисте что-то вроде «реторты» духа, он с невыразимой горестью отмечал, как мало эта «реторта» или «живой аппарат» актера озабочен тем, чтобы сохранить в чистоте свои глубинные источники. Каботинство, премьерство, штампы, лень, пьянство, испепеляющие дарование, дремучая необразованность, надежда на «нутро», отсутствие интереса к соседним искусствам, суета, болтовня, страсть к анекдотам, презрение к мастерству и вообще к профессионализму — вот реальный отрицательный фон, который беспрерывно питал замысел его актерской грамматики. Он создавал ее много лет, ровно столько, сколько создавал сам себя в искусстве. Вне личного опыта самостроения Станиславского нет никакой «системы», нет даже ключа к ее пониманию.

Он сотворил себя сам, оставив нам в наследство не только «таблицу умножения» для актеров, но и опыт самовоспитания артиста, шире — опыт сотворения целого театра как коллективного художника, способного встать в один уровень с прозой Толстого и Достоевского, живописью Врубеля, поэзией Блока. «Неужели мы останемся передвижниками в искусстве»,— воскликнет он в мемуарной книге, вспоминая вехи своего артистического пути. Ему всегда было мало натуралистической техники, он весь был устремлен в область высшего реализма, «сверхсознательного» (сколько ж ему потом досталось за это «сверхсознательное», за «прану», «лучевосприятие» и «лучеиспускание», за йогу, за идеализм!).

Но как шагнуть в царство свободы с актерами, которые уже познали успех, обросли любимыми штампами и прочными навыками? Очень скоро ему становится тесно в стенах театра в Камергерском переулке, и тогда рождается идея студии. Сначала появилась студия на Поварской (туда был приглашен Мейерхольд). После его провала Станиславский открывает новую студию, вместе с Сулержицким. Там, в ее недрах, душа артиста обрела, кажется, пристанище. Там опробовались не только новая артистическая техника, но и возможность новой артистической жизни в искусстве, новой этики, новых взаимоотношений. Там воспитали, сотворили себя Вахтангов и Михаил Чехов, там были брошены в землю зерна многих невероятных замыслов, которые проросли потом в разных странах и в большой степени определили сам характер театра нашего века.

После полувекового сна мы вновь припадаем к студийным идеям Станиславского как к животворящему источнику.

ТЕАТР — учреждение во многих отношениях прагматическое, кто ж этого не знает. Компромиссы для театральных людей естественны и незаметны, как воздух, которым они дышат. Надышавшись вдоволь этим воздухом, Станиславский сумел сохранить в себе душу максималиста, никогда не теряющего из виду высшие цели искусства. Его чистота, а порой и донкихотское безрассудство изумляют не просто как черты характера, но как самая прочная основа театрального дела. Без них ничего бы не было. В первой студии вместе с Сулержицким они мечтали о создании особого «духовного ордена артистов». Станиславский был убежден, что само занятие театром должно облагораживать и пересоздавать как зрителей, так и самих актеров. Они придумали (вполне в толстовском духе) нанять имение, соединенное с городом железной дорогой или трамваем. К главному дому, где жили бы артисты студии, члены «духовного ордена», хотели пристроить сцену и зрительный зал, а также гостиницу для зрителей, специально приезжающих из города. «Погуляв в красивом парке при доме, отдохнув, пообедав в общей столовой, которую содержали бы сами студийцы, стряхнув с себя столичную пыль, очистив душу, зритель должен был идти в театр. В таком виде он являлся бы хорошо подготовленным к восприятию художественно-эстетических впечатлений».

● *В. СЕРОВ. Портрет К. С. Станиславского.*

● *Афиша открытия Художественно - Общедоступного театра.*

● *В. И. Качалов, А. М. Горький и К. С. Станиславский после спектакля «Бронепоезд 14-69».*

Артистическое братство должно было само обеспечивать все свои потребности, теперь бы сказали, что Станиславский предвидел «коллективный подряд» и самофинансирование театра. Студийцы должны были вести хозяйство на земле, производить весной и осенью полевые работы, дающие не только средства для сценической деятельности, но и очищающие нравственную атмосферу театрального дела. «Люди, встречающиеся ежедневно в нервной атмосфере кулис, не могут установить тех тесных дружеских отношений, которые необходимы для коллектива артистов. Но если помимо закулисной жизни те же люди будут встречаться в природе, в общей работе над землей, на свежем воздухе, под лучами солнца,— их души раскроются, дурные чувства испарятся, и общий физический труд поможет их слиянию».

Со смешанным чувством зависти, унылого превосходства и безнадежной тоски перечитываешь эти строки. Бог ты мой, какой свежий воздух, какие совместные полевые работы, какие зрители, стряхнувшие пыль и очистившие душу для восприятия искусства! Хичкоковским ужасом витают над нами переизбрания по конкурсу, худсоветы, профсобрания, спектакли к датам, почетные звания, пустующие залы, билеты в нагрузку. «Нервная атмосфера кулис» сделалась, особенно в последнее время, невыносимой средой обитания, калечащей души людей, быть может, не менее одаренных, чем те, с кем работал Станиславский. Наше актерство теряет, кажется, остатки уважения к своему дому, да и дома-то у многих давно нет, а есть видимость, казенное жилье, лишенное очага и открытое настежь, как проходной двор.

Прекраснодушен Станиславский, наивен, как ребенок? А весь Гротовский с его грандиозной лабораторией — не из этой ли прекраснодушной мечты вышел? А Брук с его интернациональной актерской коммуной, играющей по всему свету «Махабхарату»? А наш «Современник» или Таганка первых лет своей жизни? И уж совсем близко: Л. Додин с его студийцами, причастившимися к земле, питавшей абрамовскую прозу, они не разделили разве максималистскую веру Станиславского?

Любой первородный театр — так повелось после Станиславского — всегда «духовный орден артистов». Причастность к такому «ордену» невозможно забыть, его тайные знаки просвечивают даже тогда, когда их готовы вырезать вместе с кожей.

ДОНКИХОТЫ и максималисты по самой своей природе обречены на трагедию. Станиславский познал ее полной мерой. «Духовный орден артистов» Художественного театра стал распадаться при жизни основателей. МХАТ второй уничтожили на их глазах. Булгаков был растоптан в Художественном театре при Станиславском. Ему суждено было дожить до того момента, когда художественно-политический совет начал душить свободный репертуарный поиск. Ему суждено было увидеть неподвластную огромную труппу, совсем не ту, в которой артистов коллекционировали и где честное слово было крепче любого контракта. На пороге 30-х годов Художественный театр методически и целенаправленно стали превращать — извне и изнутри — в Халтурный театр (это выражение не мое, а Станиславского), и этому натиску он должен был противостоять поистине не на жизнь, а на смерть.

В 1928 году, выступая на мхатовском юбилее, Станиславский благодарил правительство за то, что старикам МХАТа не пришлось быстро перекрашиваться в красный цвет, что им дали возможность естественно эволюционировать, органически «врастая» в новую жизнь. «Мы хотели со всей глубиной поглядеть не на то только, как ходят с красными флагами, а хотели заглянуть в революционную душу страны».

Борьба вокруг «Дней Турбиных» показала Станиславскому, что заглядывать в «революционную душу страны» занятие весьма опасное. Он и его театр выдержали организованную травлю, выстояли. Сыграли потом «Бронепоезд 14-69», спектакль, завершивший первое послереволюционное десятилетие мхатовской истории.

На юбилейном вечере 29 октября 1928 года со Станиславским случился тяжелейший сердечный приступ, вырвавший его из театра на три года. То были три переломных года нашей истории. Менялось лицо страны. До неузнаваемости изменилось многое, в том числе и Художественный театр. Не узнавший своего детища после рапповского нашествия, Станиславский напишет в письме правительству: «...Если Художественный театр в наше время бесполезен и не нужен (...), если само существо его будет признано современностью ложным, я не остановлюсь перед выводом, что он существовать не может, и должен быть в интересах современности немедленно закрыт, и пусть тогда революционная и советская история разрешит на последней странице летописи Художественного театра собственною рукою написать слово: «Конец».

«Организованная халтура» — вот страшный диагноз Станиславского, который пробивает толщу времени и держит нас всех сегодня на пороге крупнейшей реформы театрального дела, призванной вернуть театру его идеальные предпосылки, без которых искусство вырождается и глохнет. Возвращение к здравому смыслу происходит с огромным трудом. Рутина и невежество, как это ни парадоксально, берут иногда в союзники Станиславского, благо у него на любой случай можно найти подходящую цитату. С чувством неловкости читаешь, например, рассуждения о том, что Станиславский был великим организатором театра и потому спокойно, чуть не с радостью руководил в 30-е годы огромной мхатовской труппой. С не меньшим изумлением воспринимаешь и сообщение о том, что, развивая дело Станиславского, следует начать с того, чтобы в уставе театра навсегда и принципиально уничтожить должность главного режиссера. Невероятное — очевидное.

В январе 1933 года, отчаявшись во внутренней борьбе, Станиславский сообщает Горькому, что не видит в создавшейся ситуации никакого иного выхода, как разделение театра, потому что труппа, в которой стало более 120 человек, неуправляема, многие актеры претендуют на работу, которой во МХАТе им дать не могут и которую они во МХАТе выполнять не могут. Через два года он обратится с просьбой о помощи не к писателю Горькому, а к генеральному секретарю ЦК ВКП(б). Товарищ Сталин должен был принять участие в переформировании мхатовской труппы. Простое по прежним временам дело могло быть решено только на высочайшем государственном уровне.

Сталин любил Художественный театр и покровительствовал Художественному театру. В своем, конечно, стиле. Директоров сажали одного за другим, актеров обласкивали. Одновременно с разгромом РАПП театр был переведен из ведения Наркомпроса в непосредственное подчинение ВЦИК. Станиславский, намаявшись в борьбе с «левыми», не сразу распознал еще большую опасность, которую таило в себе новое официальное положение театра. Персональные пожизненные пенсии, ордена, звания, заграничное лечение, переименования улиц давались, так сказать, в кредит. На условиях личной верховной цензуры (вроде той, что установил самодержец над Пушкиным). Литературный вкус цензора-покровителя не допустил на мхатовскую сцену две великие пьесы — булгаковский «Бег» и «Самоубийцу» Н. Эрдмана, после седьмого представления в срочном порядке пришлось снять и «Кабалу святош». Однако самой тяжкой расплатой стали в конце концов не запрещенные пьесы, но та непоправимая нравственная коррозия уникального творческого организма, болезнь, которая в полной мере предъявит свои метастазы уже тогда, когда ни Станиславского, ни Немировича-Данченко не будет на земле.

ПОСЛЕДНИЕ годы Станиславского омрачены не только общей народной трагедией. В его душе развертывается своя собственная глубочайшая драма. Он потерял возможность практической работы на сцене, не мог по болезни переступить порога театра и не переступал его с конца 1934 года. Оставалось домашнее учительство, незавершенный труд по «системе», оставались нереализованными новые идеи, которые беспрерывно возгорались в его неиссякаемой фантазии. Но Художественный театр эти идеи уже не востребовал. Его жизнь шла по иному руслу. Когда-нибудь будет написана книга и об этих годах одиночества Станиславского, вынужденного заточения в Леонтьевском, оборванных связях с родным домом, вконец испорченных отношениях с Немировичем-Данченко.

За Станиславским записывают каждое слово, его обожествляют, он живет уже на улице, названной в его честь. То, что происходит в большом мире, доходит до него глухо, в дозированных обрывках. Иногда он тяжело ошибается в оценках людей и событий, его нравственное зрение будто притупляется и он порой не отличает видимость от сущности. Жестокий и обдуманный разгром так называемого «формализма», произведенный зимой 1936 года, он воспринимает чуть ли не как просветительскую акцию, не имеющую исторического аналога: «В защиту подлинного искусства выступили не мы сами — артисты, а партия и правительство».

Это тоже трагедия, от которой не отмахнешься.

В АПРЕЛЕ 1909 года Александр Блок перед отъездом в Италию напишет письмо матери. Одно из тех писем, что выражают, как и лучшие стихи поэта, время, эпоху, нашу общую судьбу. Тон и смысл письма навеян во многом впечатлением от спектакля Художественного театра «Три сестры». Из театра он вернулся потрясенный.

В блоковском зеркале с невероятной, если хотите, анатомической отчетливостью приоткрыт таинственный механизм кровеносной системы, связывающей сцену и зал в искусстве, которое исповедовал Станиславский. Когда совершается акт «непосредственного воздействия на живой дух зрителя органически созданной живой жизнью человеческого духа», когда замыкается, наконец, искомая вольтова дуга, случается главное. Потрясается до самых оскований естество человека. Спектакль становится событием личной жизни. Душа — и какая душа! — очищается от зловонной окиси злобы и одичания, подстерегающих нас за любым поворотом. Стоит вдуматься напоследок в блоковскую клятву, произнесенную в ответ чеховскому спектаклю МХТ, для того, чтобы понять, почувствовать до конца, что такое живой театр и что значит живой, а не «усвоенный», «приспособленный» и «переваренный» Станиславский: «Несчастны мы все, что наша родная земля приготовила нам такую почву — для злобы и ссоры друг с другом. Все живем за китайскими стенами, полупрезирая друг друга, а единственный общий враг наш — российская государственность, церковность, кабаки, казна и чиновники — не показывает своего лица, а натравливает нас друг на друга.

Изо всех сил постараюсь я забыть начистоту всякую русскую «политику», всю российскую бездарность, все болота, чтобы стать человеком, а не машиной для приготовления злобы и ненависти».

Вот такие семена бросали в человеческие сердца Станиславский и Художественный театр. Так играли, так вели дело, так понимали искусство артиста. Верили, что надо и можно «творить навеки, однажды и навсегда».

Пусть не покинет нас тоска по такому искусству, тоска по живому Станиславскому.

А. СМЕЛЯНСКИЙ.